

Примером толерантности в исполнительской культуре может служить творческая деятельность как целых коллективов (к примеру, «Виртуозы Москвы» В. Спивакова или ансамбль М. Пекарского), так и отдельных исполнителей (А. Любимов, Д. Крамер, Л. Казарновская, Н. Басков и мн. др.), обращенных к различным явлениям классической и современной культуры и свободно и естественно объединяющих в своем репертуаре классику, джаз, авангард, рок и другие явления. Такой подход, игнорирующий запреты и неприятие, формирует и слушательскую культуру, расширяет эрудицию, воспитывает настоящий интерес к большой, серьезной музыке во всем необычайном богатстве ее стилей, направлений, сложившихся в ходе мировой истории и получивших новое, своеобразное и яркое воплощение в музыкальной культуре XX века. В этом ключе неоценима деятельность филармоний, театров, различных концертных организаций, музеев, проводящих смешанные по репертуару концерты, конкурсы, фестивали, «хит-коктейли», представляющие все многообразие музыкальной палитры современности и приобщающие самую широкую публику к Большой музыке (вне зависимости от ее стилевых, жанровых и прочих проявлений), ибо настоящее искусство, несущее высокие чувства и мысли, целостно и неделимо и подчинено высшим критериям человечности, нравственной чистоты и доброты.

### **МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ТБИЛИСИ В ЭПОХУ НЕЗАВИСИМОЙ ГРУЗИНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1918–1921) В ОТРАЖЕНИИ РУССКОЙ ПРЕССЫ**

*М. А. Киракосова  
Тбилисская консерватория*

Работники русской прессы указанного периода – эмигранты из России Сергей Чемоданов, Владимир Цедербаум, Александр Черепнин, Яков Львов, а также Владимир Ананов, репатриант из Петербурга, издатель и редактор газет «Кавказское слово», затем – «Закавказское слово», а впоследствии – «Слово». Их сообщения не только создают полноценное представление о музыкальной панораме города; они несут просветительскую миссию и задачу формирования массовых музыкальных вкусов.

© М. А. Киракосова, 2001

Хроникальные публикации свидетельствуют о коренных изменениях в структуре массовых интересов. Полупустые в начале века концертные аудитории теперь собирают многочисленную публику, одинаково внимательную к отечественным исполнителям и гастролерам. «...Симфоническая и камерная музыка... составляют желанную общественную потребность» – говорится в рецензии<sup>1</sup>.

Ощутимо преобразилась программа оперного театра. Оперы Чайковского, которые, по сообщению композитора в письме к фон Мекк, в Тифлисе «играют больше, чем где-либо», вытесняются французским репертуаром (ставятся только «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»). Самый «кассовый» спектакль – «Сказки Гофмана»; немногочисленную публику собирают «Миньон» Массне («Над “Миньон” тяготеет какой-то злой рок», – сокрушается критик<sup>2</sup>), а также «Богема» Пуччини. И конечно, при неизменных аншлагах проходят увидевшие свет ramпы в 1919 году грузинские оперы «Абесалом и Этери», «Сказание о Шота Руставели», «Кето и Котэ».

В печатных выступлениях рассматриваемого периода заметно сужение жанрового диапазона. Напрочь исчезают такие жанры, как новелла или фельетон. Единичны образцы монографического типа – укажем на блестящую статью В. Ананова, безошибочно распознавшего масштабы дарования двадцатилетнего А. Черепнина, в то время студента Тбилисской консерватории<sup>3</sup>, на содержательный очерк самого А. Черепнина «Дон Жуан»<sup>4</sup>. Выдвигаемая текущей музыкальной жизнью проблематика рассредоточена по отдельным статьям, объединенным наличием общей установки в отношении к рассматриваемым явлениям и универсально используемым методом сравнительного анализа. Критиков отличает неустанная бдительность в отстаивании уровня художественной жизни, стремление к предотвращению угрозы его колебаний, беспощадность в разоблачении виновников негативных явлений (их список обычно открывается членами администрации оперного театра), нелицеприятность оценки, игнорирующей признанные авторитеты. Так, в рецензии на возобновленную постановку «Измены» ее автор, М. М. Ипполитов-Иванов, подвергается жестоким критике за неумелое обращение с фольклорным материалом, поверхностность вникания в интонационную и ладо-гармоническую специфику грузинской народной песни, что приводит к искаженному звучанию оригинальных образцов при их цитировании. «...Попытка сохранить “местный колорит” ограничивается применением трафа-

ретных приемов “ориентализации”, применявшихся Верди, Рубинштейном, Гольдмарком... Это особенно рельефно может почувствовать всякий, кто слышал “Абесалома и Этери”...»<sup>5</sup>.

Главный критерий в формировании массовых вкусов – ощущение меры, нетерпимость к перегибам, любому проявлению максимализма. С. Чемоданова, например, в театре Ж. Оффенбаха шокирует соседство «здоровой сатиры» с тенденциями «фривольного свойства... свидетельствующими о полном упадке музыкальных нравов»<sup>6</sup>. Веристы представляются читателю как создатели композиторской школы, давшей волю импровизации в ущерб «музыкально-теоретической строгости»<sup>7</sup>. Эти «проводники музыкального реализма» порой грешат «слишком бьющими в глаз... грубоватыми красками итальянской народной драмы»<sup>8</sup>. «Досадные излишества “Африканки” Мейербера – искусственный пафос, погоня за внешними эффектами, отсутствие единства стиля»<sup>9</sup>.

С аналогичной позиции рассматриваются исполнители. Давая высокую оценку дебюту Сабинина в «Сказках Гофмана» (Линдорф – Коппелиус – Дапертутто – Миракль), рецензент с поощрением отзывается об освобождении артиста от дешевых эффектов, присущих сценическому истолкованию другого inferнального образа из его репертуара – Мефистофеля. Артисту Маркову ставится на вид «неумение регулировать силу звука». Сопрано Воль-Левицкая, одно из лучших украшений труппы, временами принимает поистине необузданный характер, заменяя пение возбужденной «декламацией». Положительно оценивая вокальную часть выступления Исецкого в роли Дубровского-отца, А. Черепнин с неодобрением отзывается о сценической интерпретации образа: «...много утрировано и производит впечатление надуманного, а не продуманного»<sup>10</sup>. В неудавшейся постановке «Снегурочки» выделяется роль Бобылихи в исполнении Овсянниковой, однако остроумное решение мизансцен порой выходит за рамки допустимого. «Нужно ли Бобылихе во втором действии садиться на трон Берендея?», – спрашивает критик<sup>11</sup>. Любопытна претензия в адрес прославленной Н. Кошиц. По убеждению рецензента, чрезмерная отточенность дикции отрицательно сказывается на мелодической кантилене, снижая певучесть звука, отчего особенно пострадала партия Татьяны.

Трепетный вопрос в орбите критиков – выбор репертуара, который должен согласовываться как с физическими, так и сценическими дан-

ными, артистическим темпераментом, исполнительским опытом, наконец, с возрастом музыкантов. «...Нельзя не признать, что лиризм менее соответствует артистической индивидуальности г-жи Кошиц, нежели драматизм» – говорится в рецензии на представление «Фауста»<sup>12</sup>. «Апассионата... не удалась Гофману. Над ней задумывался Рубинштейн. И Юзя Фидельман, едва осиливающий техническую сторону сонаты, не передает ее глубокой внутренней сущности... То же в отношении Фимы Фидельмана, способного юноши, задающегося, однако, совсем непосильной задачей. Концерт Глазунова написан не для учеников!», – возмущается А. Черепнин<sup>13</sup>.

Исполнительство, как всегда, главный объект музыкальной критики. Существенная примета рассматриваемого периода – приток национальных исполнительских сил, утвердившихся в ближнем и дальнем зарубежье. Это баритон Элиозишвили, который под псевдонимом Масальского пел в московском Большом и Киевском оперных театрах и с успехом дебютировал в Тбилиси в роли Амонасро; тенор Нанобашвили, выступавший в Парижской Гранд Опера как Мишель Дариал. Однако главным фаворитом публики неизменно оставался В. Сараджишвили, одинаково восхитительный в ролях Германа и Абесаломы, Каварадосси и царевича Эрекля («Измена»), Рауля и Радамеса. Перечисляя достоинства артиста, рецензент бенефисного спектакля «Гугеноты» выделяет большое драматическое дарование, продуманность исполнения, порывистый темперамент и общую интеллигентность артиста, окрашивающую каждый эпизод с его участием в тона истинного благородства<sup>14</sup>.

---

<sup>1</sup> Борьба. 1919. № 16.

<sup>2</sup> Там же. № 22.

<sup>3</sup> См.: Там же. № 101.

<sup>4</sup> Там же. № 20.

<sup>5</sup> Там же. № 267.

<sup>6</sup> Там же. № 248.

<sup>7</sup> Там же. № 284.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. № 16.

<sup>10</sup> Там же. 1921. № 18.

<sup>11</sup> Там же. 1920. № 36.

<sup>12</sup> Там же. № 58.

<sup>13</sup> Там же. № 36.

<sup>14</sup> Там же. № 70.